

«Свободными взмахами сеятеля он хлещет пространство, движения его все шире, он хлещет самого себя безжалостно, не чувствуя боли <...> Как автомат, трагически...» [1, с. 492].

Эмблематическая природа образа шута в этой сцене имеет особый смысл. Он становится в ряд таких персонажей, как Саломея О. Уайльда или Беранже Э. Ионеско. Шут для Гельдерода — это персонаж, несущий скрытый смысл авторского кода: идею «вечного театра». Именно в его уста Гельдерод вкладывает свою концепцию театра жестокости как скрытой и истинной сути любого театра.

1. Гельдерод М. де. Театр. М., 1983.

А. А. Косарева

г. Екатеринбург

Маски комедии дель арте как прототипы главных героев в романе Кена Кизи «Порою блажь великая»

В 1964 г. Кен Кизи, американский писатель, завоевавший мировую славу своим первым романом «Пролетая над гнездом кукушки», написал роман «Порою блажь великая», который сразу же получил признание критиков, назвавших это произведение лучшим творением писателя.

В центре сюжета романа — история семьи Стэмперов, клана лесорубов, живущих в выдуманном К. Кизи городе под названием Ваконда. Глава клана Генри Стэмпер после смерти первой жены ищет «новую мать» своему сыну Хэнку. В итоге он женится на девушке, которая по возрасту годится ему в дочери: его избранницей становится Майра — студентка Стэнфордского университета. Взаимоотношения юной рафинированной интеллектуалки и немолодого грубого лесоруба далеки от идеала, но в тот момент, когда Майра принимает решение уйти от мужа, она обнаруживает, что беременна.

Сыновья Генри — полные противоположности. Хэнк — уверенный в себе, сильный, спортивный, пользующийся успехом у женщин ловелас.

Лиланд — меланхоличный, эмоционально неуравновешенный интеллигент, отличающийся слабым здоровьем и хронически страдающий от безответной любви. В возрасте одиннадцати лет Лиланд узнает о любовной связи своей матери, Майры, с Хэнком. С этого момента Лиланд начинает ненавидеть своего сводного брата и в душе клянется себе однажды отомстить ему за то, что тот «отнял» у него любовь матери. Двенадцать лет спустя Лиланду почти удается осуществить свою месть: он соблазняет Вив, жену Хэнка. Однако полную победу над братом Лиланду одержать не суждено: Вив оставляет и мужа, и любовника, выбирая свободу, а не отношения, в которых больше расчета, чем любви.

Мы полагаем, что в романе «Порою блажь великая» прототипами главных героев (Генри, Хэнка, Лиланда и Вив) являются маски комедии дель арте — Панталоне, Арлекин, Пьеро и Коломбина. Для того чтобы доказать, что использование образов комедии дель арте — явление, органичное для творчества Кена Кизи, обратимся к некоторым фактам биографии писателя.

В одном интервью писатель рассказал о своей любви к драматургии: «Я обычно устраиваю волшебные представления. В детстве я просто обожал показывать на сцене маленькие фокусы, в средней школе это были уже большие фокусы, и, в конце концов, мы с моим братом путешествовали по штату, устраивая разнообразные шоу. Поступив в университет, я продолжил погружение в искусство представления. Я писал о том, что делал на сцене, и, наконец, стал просто заниматься литературным творчеством» [9].

Драматургия достаточно долго была для К. Кизи как практикой, так и теорией. Поступив в Орегонский университет, он не только стал играть в студенческих постановках, но и выбрал драматургию в качестве своего основного предмета, своей специальности. Фэй Хэксби, жена Кизи, рассказывала в интервью, что она рисовала декорации для пьесы, которую написал Кизи, ведь ее основным предметом была живопись, а профилирующим предметом Кена, ее будущего мужа, была драматургия [5, с. 26]. Сам Кизи рассказывал, что в годы учебы в университете его главной мечтой была экранизация написанных им пьес. Однако, прочитав несколько произведений молодого драматурга, один из преподавателей убедил Кизи в том, что никто не станет ставить эти пьесы на телевидении. «И тогда я стал писать прозу», — завершает свой рассказ о несостоявшейся драматургической карьере Кизи [11]. Театральное прошлое Кизи имеет для нас особое значение, поскольку комедия дель арте, будучи жанром

драматургическим, не могла остаться неизвестной Кену Кизи в годы изучения драмы как университетского предмета.

Связующим звеном между К. Кизи и комедией дель арте является и карнавальное мироощущение, лежащее в основе итальянской народной комедии и свойственное творческой и политической деятельности Кизи на протяжении всей его жизни. В книге альтернативной прозы «Гаражная распродажа» Кен Кизи неоднократно использует «карнавал» и карнавальных персонажей (клоунов и жонглеров) в качестве метафор. Например, он пишет, что, занимаясь литературным творчеством, он «имеет дело с обширным карнавалом жизни» [2, с. 527]. Кизи также сравнивает наделенных властью чиновников с неизменными участниками карнавала — жонглерами и клоунами, которые хмурятся во время своих выступлений. По мнению Кизи, чиновников можно было бы легко свергнуть именно потому, что спектакли, которые они устраивают, даются им с большим трудом. «Помните, как хмурятся жонглеры и клоуны!» — призывает читателей революционно настроенный Кизи [Там же, с. 389].

Интересно, что и знаменитый драматург Артур Миллер, написавший предисловие к «Гаражной распродаже», сравнил литературную и политическую деятельность Кизи с «безумным карнавалом» [Там же, с. 30]. Характеристика, которую Артур Миллер дал возглавленному Кеном Кизи движению хиппи, также карнавальна: Миллер написал, что «новое движение» склонно к «шутовскому паясничанью» [Там же, с. 27].

«Шутовское паясничанье» — сравнение далеко не случайное: роль шута (в буквальном смысле) Кен Кизи исполнял с большим удовольствием в годы своей молодости. В 1964 г. (когда был издан второй роман «Порою блажь великая») Кен Кизи организовал группу «Веселые проказники», которая, путешествуя по Америке и Мексике на раскрашенном люминесцентными красками старом школьном автобусе, устраивала красочные представления и бесплатно раздавала галлюциногены. Главным «проказником» был Кен Кизи, который выступал в костюме шута [8].

Кен Кизи был представителем контркультуры, увлеченным драматургией, и им не могло остаться незамеченным такое явление, как появившийся в 1960-е гг. (как раз в период написания Кеном Кизи романов «Пролетая над гнездом кукушки» и «Порою блажь великая») «третий театр». «Третий театр», в отличие от театра традиционного, был политическим и использовал «все возможное площадное наследие мирового театра — приемы ярмарочных представлений, наследие комедии дель арте, методы эпического театра Брехта и противоположные ему — приемы условного театра» [4]. Режиссеры радикальных театров полагали,

что «все средства хороши, если они воздействуют на гражданское самосознание публики» [4].

Наиболее популярным радикальным театром 1960-х гг. был созданный в 1961 г. Питером Шуманном, скульптором и хореографом, передвижной театр «Брэд энд папет» («Хлеб и кукла»). Смысл спектаклей Шуманна воплощался в «образах-символах и образах-масках» [Там же]. Из названия театра видно, что Шуманн активно использовал кукол: его театр возрождал принципы ярмарочного представления, он использовал известных английских кукол: Панча и Джуди, а также маски персонажей комедии дель арте [Там же].

Учитывая, что роман К. Кизи «Порою блажь великая» (насыщенный, как мы будем доказывать, образами комедии дель арте) был написан в 1964 г., а движение «третьего театра» с его ярмарочными кукольными представлениями зародилось в 1959 — 1961 гг., уместно предположить, что Кен Кизи имел возможность присутствовать на представлениях таких театральных трупп, как «Брэд энд папет», и использовал персонажей, колорит и остросоциальную тональность этих пьес в своем первом романе.

Итак, мы можем привести несколько фактов, свидетельствующих в пользу нашей гипотезы о том, что в своем романе «Порою блажь великая» Кен Кизи мог обратиться к образам комедии дель арте: 1) Кен Кизи изучал драматургию в университете и на протяжении своей жизни часто играл на сцене; 2) писатель признавался, что его литературная деятельность (написание прозы) выросла из драматургии (актерской деятельности Кизи и его так и не опубликованных пьес); 3) в 1960-е гг. он, в качестве лидера театрально-политической группы «Веселые проказники», выходил на сцену в костюме шута; 4) Кен Кизи мог присутствовать на спектаклях американских радикальных театров, которые широко использовали в своих пьесах маски комедии дель арте.

Теперь докажем, что прототипом образа Хэнка в романе «Порою блажь великая» является Арлекин.

Арлекин комедии дель арте — бунтарь, анархист [6, с. 4], любвеобильный [12, с. 79] (и постоянно изменяющий своей возлюбленной Коломбине), подвижный [13, с. 54], глуповатый [Там же, с. 65], постоянно вступающий в драки (и использующий в качестве оружия свою дубинку — баточчио, от ударов которой чаще всего страдал Панталоне [12, с. 77]), умеющий побеждать [Там же, с. 79] и, как правило, являющийся в сценариях комедии дель арте возлюбленным или мужем Коломбины [13, с. 171].

Всеми вышеперечисленными чертами обладает и Хэнк Стэмпер.

Как и Арлекин, этот герой — бунтарь: от его согласия зависит заключение договора с профсоюзом, но он, единственный в Ваконде, упорно отказывается от сотрудничества. Мешая, таким образом, общему делу, Хэнк настраивает жителей Ваконды против себя и своей семьи (Генри, Вив и Лиланда). Практически все второстепенные персонажи романа воспринимают Хэнка как источник хаоса: бунт Хэнка порождает страхи и тревоги.

Так же, как и Арлекин, Хэнк — ловелас. Лиланд, сводный брат Хэнка, говорит о нем: «...он — неотесанный, упертый мужлан, он живет желудком, а думает яйцами, и во многих отношениях он — апофеоз того типа, что я считал самой грозной опасностью для своего мира» [3, с. 254]. Хэнк, как и Арлекин, изменяющий Коломбине, не хранит верность Вив, своей жене; один из его приятелей характеризует поведение Хэнка после женитьбы следующим образом: «...у Хэнка — у него крылышек за спиной не наблюдается. Помнишь, как он ездил на пляж с Энн Мэй Гриссом или с Барбарой, официанткой из “Ячатов”, и со всеми прочими девушками из пивнушек, от А до Я, которые так и вешались на него с его драндулетом» [Там же, с. 196].

Свойственна Хэнку и характерная для Арлекина страсть к дракам. Джо, лучший друг Хэнка, говорит, что «если кто думает, будто Хэнк Стэмпер в страхе убежит в горы только потому, что кто-то кулачками в его сторону потрясает, то лучше такому мыслителю своей башкой орехи колоть» [Там же, с. 428]. Сам Хэнк характеризует себя как «признанного головореза» [Там же, с. 176].

Особенно показательной является драка Хэнка, только что вернувшегося с войны, с мужчиной, который «сострил что-то насчет армии» [Там же, с. 201]. Место действия этого эпизода — арбузная ярмарка в Колорадо.

Для уставшего в дороге Хэнка эта драка — способ снять напряжение и развлечься. Поэтому, когда за драку Хэнк попадает в тюрьму, он чувствует себя довольным, а не обиженным; как актер, с блеском сыгравший на сцене свою роль: «Хэнк гордо удалился на нары, в сценическом облаке пыли, озаренный софитами солнца, бьющего сквозь прутья. Он улыбался. Ему все же удалось устроить форменный спектакль, который стал гвоздем программы этого ярмарочного дня» [Там же, с. 202]. Такое же удовольствие мог бы получить от участия в драке на людях и Арлекин, главная маска ярмарочного балагана.

Подобно Арлекину, Хэнк является «победителем» во всех сферах жизни: он пользуется авторитетом среди своих соплеменников; у него есть стабильная, приносящая солидный доход работа; он женат на красивой, умной и хозяйственной женщине; он неизменно добивается взаимности у любой приглянувшейся ему девушки.

Хэнк Стэмпер наделен и невероятной подвижностью Арлекина: он великолепный спортсмен. Лиланд говорит о спортивных достижениях брата: «Чье это имя во главе списка рекордсменов по прыжкам в высоту? А с шестом — кто шестует впереди всех? А рекорд штата в стометровом заплыве? И так далее, всю дорогу. Кто? Да бросьте валять дурака: вы знаете, кто. Это мой брат Хэнк Стэмпер» [3, с. 243]. Лиланд также называет Хэнка «могучим прыгуном» [Там же, с. 518].

Своего рода знаком инициации Хэнка как Арлекина является бейсбольная бита-баточчио. Хэнк — отличный бейсболист. Началом увлечения Хэнка бейсболом становится день его шестнадцатилетия, когда он получает в подарок бейсбольную битку [Там же, с. 52]. Английское название баточчио Арлекина — *bat* [13, с. 27], и, что особенно важно для нас, помимо значения «дубинка», слово *bat* имеет также значение «бейсбольная бита».

Вспоминая день своего шестнадцатилетия, Хэнк говорит, что от Майры (которая, будучи женой Генри уже шесть лет, ни разу и словом не обмолвилась с Хэнком) он подарка не ждал: «Я думал, она даже не знает, сколько мне лет» [3, с. 51]. Однако вскоре юноша понял, что Майра приготовила для него особенный подарок — она решила подарить Хэнку свою любовь и свое тело: «...похоже, она просто ждала, когда лет будет довольно, чтобы оценить ее подарок» [Там же].

Таким образом, мы видим, что между бейсбольной битой Хэнка и интимной близостью с Майрой существует прочная ассоциативная связь, основанная на том, что и бита, и тело Майры — это полученные Хэнком в день его шестнадцатилетия подарки.

Эта ассоциативная связь подталкивает нас к предположению о том, что «*bat*», бейсбольная бита Хэнка, является таким же фаллическим символом, как и «*bat*»-дубинка Арлекина [12, с. 77]. Подтверждает это предположение тот факт, что одно из табуированных значений слова *bat* в американском сленге — это «половой член».

В сценариях комедии дель арте Арлекин чаще всего колотит своей дубинкой Панталоне. В романе «Порою блажь великая» роль Панталоне играет Генри Стэмпер, муж Майры и отец Хэнка. Налицо психоаналитическая символика: вступая в интимные отношения со своей мачехой,

Хэнк, подобно Арлекину, направляет мощь своей «дубинки» (т. е. фаллоса) против отца (Панталоне). Подобная трактовка согласуется с популярным в комедии дель арте сюжетом о том, как Арлекин «отбивает» у своего отца Панталоне молодую любовницу, невесту или жену.

Объединяет Хэнка Стэмпера с маской Арлекина и такая черта (характерная для маски Арлекина конца XV — середины XVI в.), как «туповатость». «Тупость» — главный комплекс Хэнка. Встреча с Лиландом, студентом университета, заставляет необразованного Хэнка почувствовать настолько сильный моральный дискомфорт, что ему даже снится его «любимый школьный сон» о том, «как он поступил в колледж и показал уродам, кто тут тупой долдон, а кто нет» [3, с. 372].

Также следует отметить, что на сходство Хэнка Стэмпера с Арлекином указывает и то обстоятельство, что Хэнк Стэмпер — муж Вив, которая, как мы покажем далее, соответствует маске Коломбины.

Прототипом Лиланда Стэмпера в романе «Порою блажь великая» является маска Пьеро.

Пьеро комедии дель арте был бледным, «тощим и высоким, как жердь», трусливым, угрюмым [13, с. 208, 232, 201, 54], склонным к суициду, сочиняющим стихи, постоянно балансирующим на грани безумия [7, с. 5, 11] и находящимся в мистической связи с луной [Там же, с. 5, 11] юношей. В сценариях комедии дель арте Пьеро был соперником Арлекина, безответно влюбленным в Коломбину [Там же, 10].

Лиланд Стэмпер обладает и внешностью, и характером Пьеро.

Кен Кизи неоднократно акцентирует внимание читателей на белой коже Лиланда. В детстве Лиланд — «глазастый малыш с белой кожей матери и такой наружности, будто в жилах его струилось обезжиренное молоко» [3, с. 53]. Став взрослым, Лиланд продолжает вызывать у окружающих его людей удивление и жалость своей «анемичной» бледностью [Там же, с. 381]. Кроме того, Лиланд очень худощав («кожа да кости» [Там же, с. 168]) и отличается высоким ростом («долговязый очкарик» [Там же, с. 146]).

Первое указание на то, что прототипом Лиланда является Пьеро, мы встречаем в начале романа, в сцене, когда Лиланд Стэмпер предстает перед почтальоном после попытки совершить самоубийство: «Поначалу лицо имело вид бледный и потерянный, но тотчас черты складываются в маску щеголеватой надменности; комичная закопченность физиономии еще более оттеняет это нестерпимое выражение шалого высокомерия и презрительности, делает его до того напыщенным, что в нем видится

не искусственность, но скорее карикатура на снобизм, исполняемая искусным мимом» [3, с. 80].

Продолжение актерской игры «искусного мима» Лиланда Стэмпера еще более красноречиво: «...опаленная маска смежает лишившиеся ресниц веки, словно давно пресыщена зрелищем разъяренных госслужащих, и спесиво уведомляет почтальона:

— Думаю, я пытался покончить с собой, спасибо за внимание» [Там же, с. 81].

«Спасибо за внимание», — такими словами мог бы поблагодарить публику Пьеро, сыгравший одну из своих трагикомических сцен.

Так же, как и Пьеро, Лиланд балансирует на грани безумия. Его сводит с ума крушение всех его надежд и желаний: ему не везет как в личной жизни, так и в работе и учебе (он бросает университет). Посещая психоаналитика, Лиланд пытается доказать себе, что причина всех его несчастий — безумие: «Безумие могло бы стать весьма удобным объяснением ужаса и извинением хаоса, отличным “пажом для порки”, ответственным за душевный дискомфорт, занятой приправой к пресной каше серых дней...» [Там же, с. 98]. Однако доктор Мейнард ставит Лиланду диагноз гораздо менее впечатляющий: «Мне жаль тебя разочаровывать, но лучшее, что могу предложить, — кондовенькая шизофрения с элементарненькой галлюцинаторно-бредовой симптоматикой» [Там же]. По мнению психоаналитика, Лиланд никогда не сойдет с ума, так как юноша слишком хорошо знаком с симптомами безумия, «чтобы оно подкралось совсем уж незаметно».

Подобно Пьеро, Лиланд находится в мистической связи с луной: он постоянно ведет с ней беседы. Приведем два отрывка из этих бесед.

Где ты, луна? Где ты, со всей своей сусально-миндальной волшебной требухой? Хотелось бы с тобой потолковать, если не возражаешь... [Там же, с. 349].

А Ли находит шарлатанскую луну, что по-овечьи забилась в проредевшие кусты облаков: я плюнул на нее презрительной хулой — вот, получи за все свои сердечки, и цветочки, и балаган с зарытьем топора войны! <...> Все это — ярмарочное шутовство и надувательство знахарское, что лишь усугубляет состояние пациента! [Там же, с. 350].

Как и Пьеро, Лиланд умеет писать стихи: сборник стихов, которые он посвящает своей матери, Майре, называется «Белая сирень» [Там же, с. 785].

На сходство с Пьеро указывает и трусость Лиланда. Ребенком он боится выпрашивать сладости в канун Дня Всех Святых, боится играть в бейсбол. Став взрослым, Лиланд боится подростков-хулиганов; боится, что его побьет Хэнк (разгадав коварные планы Лиланда); боится отношений с Вив; боится, как и в детстве, что его назовут трусом: он знает «что папаша Генри и остальные думают про трусливых щенят» [3, с. 396].

Подобно тому, как Пьеро — извечный враг Арлекина, Лиланд Стэмпер — соперник Хэнка-Арлекина: Хэнк оказывается удачливее Лиланда в отношениях с обеими Коломбинами романа — Майрой (матерью Лиланда) и Вив (женой Хэнка, в которую Лиланд влюбляется).

Характерна для Лиланда и угрюмость Пьеро. Увидев сводного брата впервые за двенадцать лет разлуки, Хэнк думает, что выглядит Лиланд так, как будто он «к смерти на блины сходил» [Там же, с. 153], и делает вывод, что «у парня действительно суровый депресняк» [Там же, с. 156]. Изумляет своим мрачным видом Лиланд и Вив; глядя на сводного брата своего мужа, она думает: «Какой странный парень — мрачный и будто не от мира сего. И глаза такие, будто побывал на краю бездны и заглянул...» [Там же, с. 269]. Сам себя Лиланд называет «Скорбный Лиланд Стэмпер» [Там же, с. 358].

Пьеро комедии дель арте всегда влюблен без взаимности. Лиланд Стэмпер оказывается в ситуации «любовного треугольника» дважды: в возрасте одиннадцати лет и в двадцать три года. И в первом, и во втором случае взаимность любимой женщины оказывается недостижима: любовь матери (Майры-Коломбины) все равно кажется недостаточно сильной, а Вив (Коломбина — жена Хэнка-Арлекина) все равно не оставливает на Лиланде свой выбор.

В основе образа Генри Стэмпера, отца Хэнка и Лиланда, лежит маска Панталоне.

Панталоне комедии дель арте — богатый старик-купец, страдающий от множества болезней, но при этом продолжающий приставать к юным девушкам. В сценариях комедии дель арте Панталоне неизменно оказывается жертвой обмана, так как отличается сочетанием глупости, доверчивости и самоуверенности: ему изменяет молодая жена, его «надувают» дети и слуги [1, с. 153]. Также Панталоне очень разговорчив и любит давать советы молодежи [14, с. 5].

Как и Панталоне, Генри Стэмпер не отличается ни молодостью, ни здоровьем. Кен Кизи описывает тело Генри как «шаткую поделку из конечностей и сочленений, что самонадеянно покачивалась на пороге восьмого десятка и вид имела такой, будто готова рассыпаться в пыль

от первого же дуновения ветерка» [3, с. 310]. «Старый Генри» не ходит, а «ковыляет» и «шаркает», опираясь на клюку; по утрам исторгает «устрашающий трубный» кашель, «шамкает и шмыгает», а во время лесоповала неизменно получает какую-нибудь травму, которая добавляет к его дряхлости немощность.

Подобно Панталоне, Генри Стэмпер сколотил свое состояние на торговле. Он — успешный лесопромышленник, более пятидесяти лет потративший на создание своего бизнеса.

Отличается Генри и доверчивостью Панталоне: Генри — «рогоносец», не подозревающий о том, что ему изменяют. Более того, Генри выполняет обе роли Панталоне — и роль обманутого отца, и роль обманутого мужа: вторая жена Генри изменяет ему с его сыном от первого брака, Хэнком. Об этой преступной связи знает весь город, кроме старого Стэмпера: «...весь город был в курсе этой истории... в то время как старый Генри, похоже, пребывал в полнейшем неведении» [Там же, с. 745]. Генри слишком высокого мнения о себе и слишком доверяет жене и сыну, чтобы поверить намекам более осведомленных людей. Хэнк называет своего отца «старым дураком», а «стариковская самоуверенность» Генри сродни самоуверенности Панталоне: Лиланд, сын Генри от второго брака, называет своего отца «самодовольным павлином».

Так же, как и Панталоне, преуспевший в жизни Генри любит читать своим сыновьям нотации и давать им советы. Хэнк Стэмпер говорит, что Генри «ездит по ушам своими наставлениями» [Там же, с. 234]. Славится Генри и длинными монологами, характерными для маски Панталоне: «Долгими осенними ночами Генри разглагольствовал главным образом о политике и экономике, космических полетах и интеграции — и хотя его нападки на международные дела были сугубым вздором, в личных мемуарах попадалось немало занятого» [Там же, с. 302].

Подобно Панталоне, восьмидесятилетний Генри Стэмпер питает слабость к женскому полу: Джо Бен, один из работников Генри, говорит, что Генри «девкам вовсе не дает проходу, им деваться некуда от него с этой его клюкой» [Там же, с. 298].

Прототипом Вив в романе «Порою блажь великая» является Коломбина.

Коломбина комедии дель арте привлекательна [12, с. 129], кокетлива, отличается непостоянством в любви [Там же, с. 130] и свойством становиться причиной ссор и разжигать конфликты [10, с. 81]. Коломбина прекрасно поет и любит читать [12, с. 130]. В сценариях комедии дель арте Коломбина, как правило, является служанкой [13, с. 161] и женой/

возлюбленной Арлекина [13, с. 173]. В костюме Коломбины часто присутствуют такие атрибуты, как фартук и корзинка [12, с. 129]: их цель — подчеркнуть «низкое» социальное происхождение Коломбины.

Все вышеперечисленные черты присутствуют и в образе Вив.

Вив привлекательна, она очаровывает мужчин: «необычайная плавность походки», «проворное изящество тонких ручек», «белизна шеи», «букеты из листьев, которыми девушка украшает блузку» [3, с. 196] производят на сильный пол необыкновенное впечатление. Лиланд Стэмпер называет Вив «дикой и нежной лесной орхидеей» [Там же, с. 129]. Кроме того, Вив кокетлива: она флиртует с Лиландом даже при муже, Хэнке. Лиланд рассказывает: «Она кокетливо взяла меня за руку, вздернула нос <...> Хэнк отреагировал на флирт жены зевком» [Там же, с. 268].

Как и Коломбина, Вив — простая девушка, которая привыкла прислуживать. До замужества Вив работала «арбузной весовщицей» и «тюремной кухаркой» [Там же, с. 205].

Фартук и корзинка (атрибуты костюма Коломбины) присутствуют и в описаниях внешности Вив.

Фартук Вив носит как до замужества, работая кухаркой в тюрьме, так и выйдя замуж: полдня девушка проводит у плиты, готовя еду для семьи и друзей своего мужа. Когда Лиланд впервые издала видит Вив, он характеризует ее как девушку в «оранжевом фартуке и с длинной косой» [Там же, с. 127]. Фартук Вив упоминается и в сцене знакомства Вив и Лиланда: «Девушка стояла у плиты, спиной к нам, и ее витые локоны ниспадали на бретельки фартука» [Там же, с. 267].

Корзинку Вив держит в руках, когда перед отъездом из Колорадо предстает перед мужем в новом наряде: «...она вышла с маленькой ивово-корзинкой в руке, в хлопчатом платье, желтом, как подсолнух, в широкополой соломенной шляпке — только что бирки сорвать успела...» [Там же, с. 211].

Так же, как и Коломбина, Вив любит читать («тратит много времени на книги» [Там же, с. 264]), умеет хорошо петь (пение Вив Лиланд сравнивает с пением «дивной волшебной птицы»), отличается ветреностью (изменяет своему мужу, Хэнку, с его сводным братом, Лиландом) и становится причиной конфликтов (между Хэнком и Лиландом).

Также Вив является женой Хэнка, чье «генетическое родство» с Арлекином мы уже доказали. Кроме того, Вив, как и Коломбина, входит в любовный треугольник «Арлекин — Коломбина — Пьеро», в котором Пьеро — это Лиланд.

В традиции комедии дель арте Коломбина всегда отвергает любовь унылого и слабого Пьеро и выбирает жизнерадостного и сильного Арлекина. В образе Вив самым значительным отклонением от маски Коломбины является невыполнение ею этой сюжетной функции. В романе К. Кизи «арлекинадный» любовный треугольник присутствует, но ситуация получает совершенно иное завершение: Вив (Коломбина) не останавливает окончательного выбора ни на Хэнке (Арлекине), ни на Лиланде (Пьеро). Происходит это из-за того, что героиня внезапно осознает, что и Хэнк, и Лиланд относятся к ней потребительски: они не любят, но используют ее; и для Хэнка, и для Лиланда она — замена Майры (к этому их подталкивает внешнее сходство Майры и Вив), и ни один из братьев не может полюбить ее такой, какой она является на самом деле. Оба слишком эгоцентричны, сосредоточены на своих желаниях и обидах, чтобы понять ту, кого они якобы любят, и Вив уезжает от Стэмперов из страха потерять собственное «я».

Итак, мы показали, что прототипами четырех главных героев романа «Порою блажь великая» являются маски итальянской народной комедии. С какой же целью Кен Кизи обратился именно к этим персонажам?

Мы предполагаем, что основных причин две.

Первая: использование масок комедии дель арте в романе придает вневременной характер описанию взаимоотношений американцев XX в. Автор показывает читателю, что те типы людей, который пародировались в итальянской комедии XVI–XIX вв., существуют и в современной Америке.

Вторая: осознание читателем генезиса образов Хэнка, Генри, Лиланда и Вив играет важную роль в понимании концепции романа: оно вводит читателя в «карнавальный» контекст произведения, становится своего рода маркером равноправности «комедийного» и «трагедийного» в тексте и способствует реализации метафоры «жизнь как театр». Ведь именно театральным представлением виделось Кену Кизи, влюбленному в драматургию, человеческое существование. «Человечество участвует в некой драме», — любил говорить он [2, с. 509].

1. Дживелегов А. К. Избранные статьи по литературе и искусству. Ереван, 2008.

2. Кизи К. Гаражная распродажа / пер. с англ. Н. Караева. М., 2008.

3. Кизи К. Порою блажь великая / пер. Д. Сабарова. М., 2009.

4. Смолина К. А. Сто великих театров мира [Электрон. ресурс]. URL: <http://lib.rus.ec/b/178673/read#t94>
5. Barnes C. Only in Oregon. Korea, 2004.
6. Fisher J. The Theatre of Yesterday and Tomorrow: Commedia Dell'Arte on the Modern Stage. Lewiston, 1992.
7. Green M., Swan J. The Triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. Pennsylvania, 1993.
8. Ken (Elton) Kesey (1935–2001) [Электрон. ресурс] // Books and Writers. URL: <http://www.kirjasto.sci.fi/kkesey.htm>
9. Ken Kesey [Электрон. ресурс] // Digital Interviews. URL: <http://www.digital-interviews.com/digitalinterviews/views/kesey.shtml>
10. Kennard J. S. Masks and Marionettes. N. Y., 1935 [Электрон. ресурс]. URL: http://www.archive.org/stream/masksandmarionet000506mbp/masksandmarionet-000506mbp_djvu.txt (дата обращения: 05.02.2010).
11. Natell T. Still Tripping [Электрон. ресурс] // Metroland: The Capital Region's Alternative Newsweekly. 2001. Vol. 35, № 17, Apr. 26. URL: <http://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/archives/metrolandkesey.html>
12. Rudlin J. Commedia Dell'Arte: An Actor's Handbook. L. ; N. Y., 1994.
13. Sand M. The History of the Harlequinade. [Электрон. ресурс]. L., 1915. Vol. 1. URL: http://www.archive.org/stream/historyofharlequ01sanduoft/historyofharlequ01sanduoft_djvu.txt (дата обращения: 02.01.2010).
14. Smith W. The Commedia dell'Arte: A Study in Popular Italian Comedy. N. Y., 1912.

А. В. Маркин
г. Екатеринбург

Модернизм и постмодернизм в концепции исторической поэтики С. Н. Бройтмана

«Историческая поэтика» выдающегося российского филолога С. Н. Бройтмана (1937 — 2005) вышла двумя изданиями, в 2001 г. отдельно и в 2004 г. в составе двухтомной «Теории литературы» [2]. Оба раза издание обозначено как «учебное пособие», однако всякий, кому приходилось иметь дело с этим трудом, понимает, что в эти рамки оно